

contubernio colombiano de papagayos con monalises y crímenes sin fin, recortados contra el telón de fondo de la "móvil y cambiante naturaleza".

SANTIAGO LONDOÑO V.

## Fábrica de sueños

Veintiún centavos de cine

Edda Pilar Duque

Ediciones Autores Antioqueños, Medellín, 1988.

El año pasado, la bibliografía nacional sobre cine se enriqueció con dos libros importantes: *Páginas de cine*, de Luis Alberto Álvarez, editado dentro de la Colección Celeste de la Universidad de Antioquia, y el que hoy comentamos, de Edda Pilar Duque, volumen 50 de la colección departamental Ediciones Autores Antioqueños.

Con el material utilizado en este libro, Vargas Llosa no hubiera resistido la tentación de escribir una novela. Cualquier narrador que lea *Veintiún centavos de cine*, en algún momento pensará con celos: ¿por qué el destino no me entregó primero esta aventura? Pero también es posible pensar lo contrario: tal vez haya sido lo mejor la clase de elaboración que se nos entrega: un trabajo periodístico que ordena unos textos, en un noventa por ciento no de la autora, sino de su personaje, más unos cuantos de los que tuvieron la dudosa fortuna de entrar en negocios con él, y de tal manera seleccionados y presentados que en apenas cien páginas se logra dar la dimensión de un sueño arrasador iniciado en un solar de Valdivia (Antioquia), a fines de los años treinta, y al que no puso fin un encarcelamiento por deudas adquiridas en el negocio del cine casi veinte años después. La obsesión de hacer cine en nuestro medio culminó para Camilo Correa como para miles de muchachas estadounidenses: por lo menos viviendo en el mismo lugar donde funciona la fábrica de sueños: Hollywood. Sólo que, a diferencia de nuestro hombre, las muchachas van

allí con sus sueños intactos, y Camilo Correa iba como hombre plenamente derrotado por las estrecheces espirituales y materiales del país y la región que le impidieron hacer cine con calidad artística y en escala industrial. Veinte años fueron suficientes para no exigirle a su sueño ser otra cosa. Y esto es, en esencia, lo que leemos en el libro.

A medias reportaje, a medias biografía, por momentos surge la sospecha de estar leyendo otro tipo de novela que la acostumbrada (una realidad tan atractiva y vigorosa como cualquier ficción); el ordenamiento del material construye un texto que de alguna manera entra en esos territorios y convierte, por esa alquimia, lo que podría haber sido un anodino trabajo periodístico en esa otra cosa que acerca esta labor a la historia y sobre todo a la literatura. Tal elección formal es la raíz de la vitalidad de este libro entramado desde las palabras mismas del personaje que lo protagoniza y ligado, dentro de una flexible linealidad cronológica, a los principales hechos de una vida cuyo eje único fue el cine desde los lugares de la crítica, la dirección, la gerencia de empresas productoras, la elaboración de guiones, la contratación de artistas, la publicidad, el manejo de cámara, etc, etc. Y todo ello bajo el signo del desespero, del naufragio, de la ruina como amenaza nunca lejana, de la siempre inminente liquidación (un buen lector de narrativa latinoamericana no podrá dejar de asociar la imagen de este Correa de Edda Pilar Duque —en esos momentos en que los acreedores más lo asediaban, hipotecada hasta la última silla de las empresas de cine que administró, sin lograr producir una sola película en años, aunque siempre con el proyecto de hacerlo— con ese fabuloso Larsen de Onetti, su verdadero hermano espiritual, gerenciando un astillero en ruinas, pero tan terco en su sueño como Correa).

Según parece, al libro no se le escapa dato esencial de esta parábola, desde el editorial del periodiquito *Sos* en que informó a los habitantes de su pueblo que no volvería a aparecer ese medio de expresión, debido a las presiones del cura y de

las infaltables mojigatas, hasta su último informe a la asamblea de accionistas de Procinál, casi veinte años después, en el que daba cuenta de su renuncia o, más exactamente, como dice la autora, de su derrota. Y entre uno y otro momento, un intenso trabajo de crítica cinematográfica en las revistas escritas y editadas por él, como *Ondas* y *Micro*, o en su columna de muchos años en *El Colombiano*, titulada "En picada", labor en la que vapuleaba (aquí la palabra designa exactamente el contenido de sus críticas) por igual a productores, exhibidores, público, otros comentaristas de cine, políticos metidos a críticos de cine (Belisario Betancur), etc. Independiente, radical, apasionado. La estrechez del medio y su obsesión lo impulsaron a desbordar el espacio de la crítica y a entrar en lo claramente ficticio: su supuesto reportaje al "gerente" de una inexistente y "poderosa" empresa cinematográfica de Medellín (incluso le dio ubicación precisa: cerca al Club Campestre). Este sueño era toda una propuesta y una premonición de la actividad en la que muy pronto se embarcaría: la creación de un cine nacional, cuyo centro, según él, no podía ser más que Medellín.



El paso de la crítica al intento de producción en un medio más que limitado le impondría el toderismo: guionista, director, gerente, camarógrafo, agente contratista, publicista, realizador de películas y también de noticieros (con la diferencia, no casual, de que mientras los segundos se concluían, sus películas nunca lo lograron). A partir de 1945, cuando funda la primera compañía produc-



tora: Películas Colombianas, desde las columnas que escribe en revistas y periódicos recibirá cada nuevo año como "el ahora sí definitivo del despegue del cine colombiano", luego, por supuesto, de un balance siempre desfavorable del año inmediatamente anterior. El balance real era un desgaste entre haberse esforzado en evitar la liquidación presionada por unos acreedores nunca o sólo a medias atendidos en sus demandas; un intentar producir películas torpedeadas por toda clase de dificultades económicas, técnicas, administrativas, de experiencia (la única película que se terminó, *Colombia linda*, fue un fracaso total); un realizar noticieros para tratar de conseguir algún dinero y hacerle publicidad a la posibilidad de hacer cine en el país; un dividirse, como ya se anotó, entre todos los oficios vinculados directa o indirectamente al cine, situación derivada de la falta de capital suficiente, lo que a su vez, para hacer del círculo un circuito vicioso, alejaba la posibilidad de tal capitalización, pues difícilmente se podía hacer en esas condiciones un cine eficaz y competitivo comercialmente. El libro se constituye de hecho en una radiografía de la labor de Camilo Correa: la revela como una ineficaz y conmovedora agitación artesanal.

Lo peor fue el resultado final: la traición a su sueño. La necesidad de dinero le impuso concesiones tan extremas a las peores expresiones del gusto y a la falta de cultura cinematográfica de los espectadores colombianos del momento, que terminó por hacer aquel cine señalado por él, en sus primeros tiempos de conciencia cinematográfica de la región y el país, como paradigma de todos los vicios que debían erradicarse. El dragón se mordía la cola: recurriendo al manido burladero del que hace contra el que critica, de espaldas a su antiguo credo, defendió lo indefendible y trató de hacer pasar como bueno un producto cinematográfico no sólo charro sino elaborado con descuidos técnicos tales, que recibía protestas de exhibidores de todas las ciudades del país, incluidos pueblos como Buenaventura. Al fracaso de *Colombia linda* siguió inmediatamen-

te un tocar fondo de la crisis económica que nunca había dejado de estar presente, facilitada por el descuido administrativo, en mucho inevitable, si se tiene en cuenta que quien se suponía debía llevar las cuentas era el mismo hombrecito de los guiones, la dirección, la contratación de técnicos y artistas, y mil vueltas más.

Y sin embargo, no todo es negrura ni fracaso. Habría que abonar a la primera época de Correa la ruptura con el lenguaje usual en el comentario cinematográfico de entonces, según él adormecido en lirismos y vaguedades conceptuales, contemporizador; su crítica, además de independiente, franca y dura, como ya se anotó, tenía la cualidad de la concisión, de una concisión ceñida, en la argumentación, a lo estrictamente pertinente al lenguaje cinematográfico. Y habría que rescatar también, por supuesto, su pasión, de la que quedan en los archivos unas pocas imágenes de las tantas que filmó y mucho de lo que escribió.



Nos parece particularmente hermosa su participación como hombre de cine en los acontecimientos del 9 de abril de 1948, recogida en la crónica, de su autoría, publicada en *El Colombiano* pocos días después y

que acertadamente el libro reproduce íntegramente. Decimos que es un acierto tal reproducción porque intuimos que tal vez esas fueron las horas de gloria en la vida de Correa, su mejor realización humana y artística, así de ella no haya quedado nada de lo que filmó ese día. La casualidad lo colocó en el centro mismo del acontecimiento: Bogotá, y la conciencia de estar asistiendo a un fenómeno fundamental en la historia nacional lo lanzó a las calles, cámara en mano, sin preocuparse por el peligro que más de una vez casi le cuesta la vida. Naturalmente, para él la insurgencia popular era ante todo la posibilidad de una invaluable e irrepetible filmación documental; esa era su mirada, y aunque su crónica contiene opiniones, éstas fueron sobre lo que vio, en modo alguno juicios políticos generalizadores o abstractos. El no estaba allí como combatiente y agitador político o periodista, su orgía era la de la imagen: "Entraba yo de lleno en la oscuridad, y los incendios se hacían sentir a lo lejos, ya no por el humo sino por la aterradora belleza de sus llamas". Entre él y un compañero filmaron setenta minutos de película, obviamente en medio de balas, amenazas y peligrosas confusiones de una cámara con un arma, suspendiendo el trabajo no a causa del miedo o el cansancio, sino cuando la película se les terminaba.

La autora se ha ocultado tras la voz de su personaje, para que éste tenga mayor consistencia y verosimilitud ante el lector, limitándose — donde reside, en este caso, la clave de la eficacia, pues de ello depende que los datos de una vida se entreguen en un significado central — a seleccionar y organizar. Historiografía del cine antioqueño y nacional, crónica de la época, biografía, historia de un sueño que fue la única realidad constitutiva de la vida de un hombre, en cuanto a lo que para él era imprescindible, hasta el punto, pensamos, que todo aquello situado del otro lado de las fronteras del cine no podría ser para él otra cosa que un algo entorpecedor con lo que había que habérselas, por cuanto desgraciadamente favorecía o no la única vida que contaba: la de las películas. No sería exagerado decir



que, así como el 9 de abril contó para Correa ante todo como la posibilidad de una imagen cinematográfica excepcional, seguramente la totalidad del espectáculo de la vida era mirado fundamentalmente como la materia prima de lo que podía ser transmutado, por la alquimia del cine, en el único significado admisible, en su valor máximo. No una cerrazón para lo demás sino una orientación obsesiva de su sensibilidad. Como Wang Fo, el pintor del cuento de Yourcenar, estremecido ante la decapitación de su ayudante, no por la crueldad de la ejecución, sino por la hermosa y efímera tonalidad escarlata de la sangre. La fuerza y sinceridad de la obsesión de Camilo Correa, eficazmente realzada por el libro, queda inmejorablemente expresada en las palabras que él pronunciara cuando enfrentaba muchas dificultades con el rodaje de *Cristales*:

*Tengo los mismos planes de siempre: trabajar por un cine auténticamente colombiano, sin importarme un bledo en qué posición me toque. Matador, peón de brega o simplemente barrendero de plaza seré en esta lidia. Importa sólo el cine y yo soy hombre de cine por encima de todo. Ahora, que si descubren que no sirvo para nada, me dedicaré a ser espectador. El todo es que sea en cine.*

JAIRO MORALES HENAO

## Tiple popular y tiple "de clase"

### Los caminos del tiple

David Puerta Zuluaga

Ediciones AMP, Damel Ltda., Bogotá, 1988, 208 págs.

La trajinada oposición "vulgar y clásico", tan usual en historiografías de toda índole, debe ser replanteada también aquí. *Los caminos del tiple*



rinde tributo al auténtico dueño de este instrumento, que es el pueblo colombiano, el vulgo, el sujeto del folclor. Y no es óbice para tal homenaje el reconocerle, en la actualidad, su categoría de instrumento de concierto, de transmisor de mensajes musicales a "públicos selectos", de auditorio, de "salsa de cultura", de "salón clásico" (aunque *clásico*, del latín *classis*, no es relativo a clase, como hoy entendemos esta palabra, sino a orden; primitivamente, ordenamiento de una escuadra naval). Pero esta reconciliación entraña un reparo, que flota como ambigüedad a través de todo el libro. Esta ambigüedad se advierte ya en uno de los epígrafes, bajo la forma de una decidida humildad o de una delatada injusticia, por parte del investigador (como equivalente de todo folclorista "de clase", correspondencia que se verifica en el autor del libro, David Puerta Zuluaga, investigador y músico); el epígrafe es de Atahualpa Yupanqui: "Los pobres forman los versos/ con sus antiguos dolores./ Después vienen los señores/ con un cuaderno en la mano,/ copian el canto paisano/ y presumen de escritores". La verseada de Atahualpa, encabezando el libro, servirá de catalizador para conceptualizar las conclusiones finales: el tiple es un instrumento popular, le pertenece al pueblo por uso y por origen, y el concertista debe tener eso siempre presente. Tratándose de una opinión tan determinante (los epígrafes poseen ese carácter de resumen del espíritu de un libro), la exhaustiva investigación ha debido abarcar, siquiera con apoyo especulativo o teórico, el tema del proceso

social que conduce a la gradual adopción del tiple como medio musical de expresión del campesino colombiano. Al respecto, sólo se incluye una especulación, que sugiere la posibilidad de un desarrollo sociológico y antropológico de la investigación, en el lugar de la carencia: "Sumando al hecho de que no existían entre los indios las voces graves, el alto registro que siempre han tenido las canciones de procedencia andaluza, no son de extrañar entonces las agudas tonalidades con que cantan nuestros llaneros y las guabineras boyacenses y santandereanas. Ello nos conduce, por extensión, a la necesidad popular de un instrumento de voces agudas, como el tiple y todos sus congéneres del continente, para facilitar el acompañamiento" (pág. 70).

La idea de la facilidad de acompañamiento resulta sintomática dentro de la ambigüedad que vengo planteando. A lo largo de la historia posible del tiple encontramos siempre que esa divergencia "vulgar-clásico" está íntimamente relacionada con las habilidades del intérprete: los instrumentos que requieren una técnica especial y una destreza manual, especialmente en el punteo, son los instrumentos cortesanos, "de clase"; los que se pulsan "rasgueando" pueden ser interpretados por cualquiera, y son, por tanto, los populares: es la primitiva división conceptual de vihuela y guitarra; entonces, la guitarra era el instrumento "vulgar".

El tiple debe seguir siendo lo mismo, pero exaltado por el conocedor como instrumento auténtico. Puerta ve con preocupación la "deculturización" de nuestros países: no se trata de un vernaculismo xenófobo y recalcitrante: la originalidad parte del reconocimiento de una tradición; el camino por seguir, entonces, que Puerta se ha trazado, es el establecimiento de una evolución, la detección de una raíz hispánica (no indígena, nótese) en lo que "culturalmente" puede que seamos y que quizás existe como folclor.

¿El folclor es clásico? Eludamos la pregunta, pero, en cualquier caso, diremos que el verdadero folclor es culto, es decir, forma cultura, la constituye. Así, folclor y cultismo no